



Agôn

Revue des arts de la scène

Points de vue

Modèle « Le théâtre à travers la musique »

Entretien avec Laurent Pelly

Laurent Pelly et Florent Siaud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/885>

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Laurent Pelly et Florent Siaud, « Modèle « Le théâtre à travers la musique » », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 13 mai 2009, consulté le 04 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/885>

Ce document a été généré automatiquement le 4 juillet 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Modèle « Le théâtre à travers la musique »

Entretien avec Laurent Pelly

Laurent Pelly et Florent Siaud

NOTE DE L'ÉDITEUR

Vienne, janvier 2009

- ¹ « Maeterlinck a travaillé aux confins de la poésie et du silence, au minimum de la voix, dans la sonorité des eaux dormantes », écrit Bachelard dans *L'eau et les rêves*¹. Cet éloge du silence que constitue *Pelléas et Mélisande* n'a pas empêché Debussy de le mettre en musique au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Loin d'avoir été trahie, la pièce du poète belge a trouvé dans les moires du compositeur français un écho magistral à son étrange dramaturgie. Au cours des vingt dernières années, Antoine Vitez, Pierre Strosser, Peter Stein, Robert Wilson et Olivier Py ont proposé des visions majeures de cet opéra : de Salzbourg à Moscou, en passant par la Scala de Milan, le Staatsoper de Vienne ou l'Opéra de Paris, ces metteurs en scènes ont posé sur les brumes du royaume d'Allemonde des regards aussi différents que nécessaires. On n'imaginait pas qu'après avoir réglé de désopilants Labiche, Feydeau, Goldoni ou Offenbach, Laurent Pelly allait s'inscrire dans cette lignée d'exégètes du non-dit. C'est pourtant ce qu'il fit à Vienne en janvier 2009 en compagnie de Natalie Dessay, Laurent Naouri et Stéphane Degout, avec – comme il le dit dans ces propos recueillis à la veille de la première du spectacle – pour seule préoccupation de faire « passer le théâtre à travers la musique ». Il ne pouvait mieux servir Debussy, dont l'intention était moins d'écrire un opéra que de « faire de la musique pour le théâtre² »...

Figure 1 : Natalie Dessay (Mélisande) & Laurent Naouri (Golaud)



© Armin Bardel

FLORENT SIAUD³. Vous vous êtes fait remarquer à l'opéra dans un répertoire qu'on pourrait qualifier de léger. Des œuvres comiques comme *Orphée aux enfers* et *La Belle Hélène* d'Offenbach, ou *Platée*⁴ de Rameau ont ainsi marqué vos débuts dans la mise en scène lyrique. Or, depuis quelques années, vous abordez des œuvres plus sombres : *La Voix humaine* de Poulenc et *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartok à l'Opéra de Lyon en 2007⁵, et tout récemment *Pelléas et Mélisande* de Debussy au Theater an der Wien... Cette évolution découle-t-elle d'un choix personnel ou du hasard des propositions des maisons d'opéra ?

LAURENT PELLÉY. J'aime beaucoup les œuvres drôles mais je ne souhaite pas m'y cantonner. Le hasard a fait que mes plus grands succès ont été certains de mes spectacles comiques. Or, les directeurs de théâtre aiment peu prendre de risque. Ils me demandent donc du comique. C'est peut-être parce qu'ils manquent un peu d'imagination ! Pourtant, j'aime alterner les genres. Pour ce qui est du cas particulier de *Pelléas et Mélisande*, j'ai eu envie de mettre en scène cet opéra après l'avoir entendu en version de concert en Ecosse avec Natalie Dessay et Laurent Naouri. Ce souhait s'est concrétisé lorsque j'ai rencontré Roland Geyer, le directeur du Theater an der Wien, qui était venu voir ma mise en scène de *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev à l'Opéra d'Amsterdam. Il m'avait alors demandé ce que je souhaitais faire par la suite. C'est à ce moment-là que je lui ai parlé d'un *Pelléas* avec Laurent Naouri, Natalie Dessay mais aussi Stéphane Degout. Il a accepté à la condition que je fasse auparavant *La Finta Semplice*, un opéra de jeunesse pas très passionnant de Mozart⁶. J'ai dit oui, afin de pouvoir faire *Pelléas*.

FS. Le public viennois n'a pas la même familiarité avec le chef-d'œuvre de Debussy que le public français... La production de *Pelléas* du Staatsoper de Vienne, mise en scène par

Antoine Vitez dans les années 1980⁷, n'a pas été remontée depuis des années... Roland Geyer a-t-il manifesté quelques réticences à propos de ce projet particulier ?

LP. Non, d'autant qu'au même moment le chef d'orchestre Bertrand de Billy avait lui aussi manifesté l'envie de diriger Natalie et Stéphane dans *Pelléas*. Mon choix de *Pelléas* s'est fait par rapport à la musique de Debussy. Je me détermine d'ailleurs souvent selon des critères musicaux quand je me décide à faire (ou pas) un opéra. Pas par rapport au sujet.

FS. Vous ne vous décidez donc pas en fonction de la dimension dramaturgique d'un opéra ?

LP. Si, naturellement. Mais à l'opéra, on ne peut faire abstraction ni de la musique, ni des types de rôles prévus par la partition, ni même des voix. Ce qui m'intéresse, c'est le théâtre à travers la musique. Ou plus exactement : comment faire passer le théâtre à travers la musique. Je n'ai pas forcément envie de travailler avec des gros chanteurs verdiens immobiles !

FS. C'est pour cela que vous avez accepté de mettre en scène Natalie Dessay dans *La Traviata* au festival de Santa Fe, au cours de l'été 2009⁸ ?

LP. Oui. Mais il faut dire que c'est avant tout un projet commun avec Natalie. Un peu à l'image de *La Fille du Régiment* de Donizetti, que nous avons donnée au Staatsoper de Vienne, au Covent Garden de Londres ou au Metropolitan Opera de New York⁹ : l'idée venait d'elle.

FS. Le système de l'opéra est plutôt connu pour être une grande machine où les directeurs de maison proposent des œuvres à des metteurs en scène plutôt que l'inverse. On commence pourtant à vous laisser la possibilité de choisir ce que vous désirez monter... À l'avenir, que voudriez-vous aborder ?

LP. J'aimerais beaucoup mettre en scène un opéra-bouffe de Poulenc, *Les Mamelles de Tirésias*. Dans l'opéra, de façon générale, j'aime bien les formes expérimentales...

FS. Est-ce pour ce motif que vous vous êtes intéressé à *Pelléas et Mélisande* ? Debussy était conscient de la nature expérimentale de son opéra... Il écrit en 1902 : « Je ne prétends pas avoir tout découvert dans *Pelléas*, mais j'ai essayé de frayer un chemin que d'autres pourront suivre¹⁰ (...) »

LP. C'est pour cette raison que j'ai proposé *Pelléas*, qui a effectivement quelque chose d'expérimental, au directeur du Theater an der Wien. C'est pour cela aussi que j'ai travaillé sur *L'Heure espagnole*¹¹ de Ravel. L'idée de monter à l'Opéra d'Amsterdam *L'Amour des trois oranges*¹² de Prokofiev est également venue de moi.

FS. Un peu à l'image de la production du *Roi malgré lui*¹³ de Chabrier que vous avez proposée à l'Opéra de Lyon, ce spectacle reposait sur de grandes contraintes techniques...

LP. Oui. Avec *L'Amour des trois oranges*, j'ai monté un spectacle très lourd d'un point de vue technique. Il y avait une quinzaine de lieux différents. Avec la scénographe Chantal Thomas, nous avons conçu un décor en jeu de cartes. Cette idée a été déclinée dans tous les sens. Nous avons voulu jouer avec la légèreté du carton. Cela allait un peu à l'encontre des habitudes de l'Opéra d'Amsterdam, plus coutumier des décors massifs qu'on change entre deux actes. Le chœur était par ailleurs divisé en six ou sept groupes différents. Dans cette œuvre, j'ai été attiré par le jeu de théâtre dans le théâtre, mais aussi par le côté fantastique du conte de Gozzi qui en est le point de départ.

FS. C'est donc la dimension fantastique de cet opéra de Prokofiev qui a retenu votre attention... Est-ce cette même dimension qui a retenu votre attention dans *Pelléas et*

*Mélisande*¹⁴ ? Cet opéra se singularise en effet par son atmosphère inquiétante, ses souterrains oppressants et ses personnages fantomatiques...

LP. Oui, dans *Pelléas*, c'est précisément ce qui m'a frappé. Il faut le reconnaître, la situation est finalement assez classique (un mari jaloux tue celui qu'il pense être l'amant de sa femme). Or, qu'est-ce qui sous-tend tout cela ? C'est une forme de surnaturel. C'est d'ailleurs ce même aspect que j'apprécie chez Strindberg, en particulier dans *La Danse de mort*, pièce horrible dont j'ai fait un spectacle qui n'a malheureusement pas pu tourner en raison de la dimension des décors¹⁵. Elle met en scène un vieux couple qui se déteste, ce qui en soit est très banal. Mais on ne sait pas vraiment si ces deux personnages sont des vampires, s'ils vivent dans un cauchemar... Cette ambiguïté est aussi ce que j'apprécie chez le peintre belge Spilliaert¹⁶. Celui-ci n'a à peu près peint que des autoportraits ou des intérieurs. Ses sujets semblent communs et paraissent pourtant fantastiques.

FS. Vous avez donc voulu, avec votre scénographe, Chantal Thomas, retranscrire cette dimension surnaturelle du quotidien dans le décor de *Pelléas* ?

LP. Oui. Mais il y avait aussi l'idée de faire du décor un espace mental. Nous souhaitions profiter de l'un des avantages du Theater an der Wien, où a été donné ce *Pelléas* : sa tournette. Cet outil nous permettait de suggérer que le drame de *Pelléas* est un drame qui se répète, qui se situe dans l'activité fantasmatique de Golaud. L'immobilité de m'intéresse pas.

Figure 2 : Natalie Dessay (Mélisande) & Laurent Naouri (Golaud)



© Armin Bardel

FS. Le recours à la tournette permettait donc de suggérer le caractère cyclique et obsessionnel de l'intrigue de *Pelléas* ?

LP. Voilà. On est ici dans la réitération. C'est d'ailleurs ce que suggèrent les références au passé de Golaud. Par exemple, qu'est-il arrivé à la première femme de Golaud, dont le vieil Arkel nous apprend qu'elle est morte à l'acte I ? La mort de Mélisande à l'acte V n'est-elle pas une répétition de la mort de la première épouse ?

FS. A plusieurs reprises, vous avez dit pendant les répétitions qu'en mettant en scène ce *Pelléas*, vous aviez l'impression de faire du théâtre...

LP. Et c'est encore ce que je me suis redit en voyant la générale hier. Les chanteurs sont dans les mots. Rien n'est évincé, ni occulté. Ils sont en permanence dans le jeu. Il n'y a pas de grands airs dans *Pelléas* ; c'est du dialogue théâtral, mais chanté. Je ne souscris pas à la philosophie qu'il y a derrière le théâtre de Maeterlinck. Mais j'ai appris à aimer les réseaux, la densité, le mystère qui caractérisent cette œuvre. C'est une œuvre à tiroir d'une profonde richesse.

FS. On présente souvent le théâtre de Maeterlinck, qui est au fondement de cet opéra de Debussy, comme un théâtre de la Mort... Rilke disait par exemple : « On pourrait réunir tous ces drames sous le nom de Drames de la Mort car ils ne contiennent rien d'autre que des heures d'agonie et sont la confession d'un poète voyant dans la mort l'unique chose sûre, l'unique certitude quotidienne et désespérante de notre vie¹⁷. » Votre mise en scène donne le sentiment de s'inscrire à rebours de cette vision. Les personnages semblent ici extraordinairement vivants...

LP. Oui car j'ai essayé de parler de la mort à travers le vivant. Je déteste la complaisance dans le morbide. Je n'apprécie pas particulièrement Lars von Triers à cause de cela. *Pelléas*, par exemple, n'est pas contaminé par le côté mortifère de ce monde. Il est encore bien en vie. Et il faut sentir à travers Mélisande un espoir de vitalité, une énergie du vivant. C'est ce qui l'entourne qui est mort. J'aime l'idée de faire de Mélisande un animal vampirisé par ce qui l'entoure, traqué. Il faut aussi dire que c'est Natalie qui a amené cette dimension. Natalie n'est pas du tout morbide.

FS. Au cours des répétitions, vous avez donc évolué sur votre approche du rôle de Mélisande. Au début vous avez vous-même parlé d'un personnage en creux¹⁸, Natalie Dessay également.

LP. J'ai dit en creux, car Mélisande est un rôle dans lequel on peut tout mettre. En même temps, il n'est pas intéressant de jouer le creux. Jouer le creux, c'est encourir le risque de rendre le personnage profondément ennuyeux. C'est parce que, dans le rôle de Mélisande, il y a tout à inventer, que c'est un magnifique rôle d'actrice. Mélisande est à l'image de l'œuvre dans son ensemble : on peut la nourrir à l'infini. Depuis le début, ma vision a beaucoup évolué. Depuis quelques jours, je me dis par exemple que Mélisande a certains symptômes de l'hystérie, des symptômes que j'ai pu observer dans la vie courante !

FS. Dans votre mise en scène, *Pelléas* et *Mélisande* semblent plus juvéniles qu'à l'habitude. Pendant les répétitions, vous avez d'ailleurs souvent insisté sur la véritable nature de ces deux êtres : ce sont des adolescents... A cet égard, j'ai l'impression que vous avez tiré *Pelléas* vers l'enfance. Or Maeterlinck avait assigné ce but à son théâtre : « Je voudrais me pencher sur (...) les secrets de l'enfance, si étrangement spiritualiste avec sa croyance au surnaturel, et si inquiétante avec ses rêves d'une source d'épouvante¹⁹ ! »

LP. S'agissant du théâtre de Maeterlinck, c'est vrai, c'est assez juste. Ce qui me frappe, ce sont d'ailleurs les références à l'enfance que fait Golaud à plusieurs reprises. Il parle de *Pelléas* et *Mélisande* comme d'enfants, notamment lorsqu'il les surprend

durant la scène de la tour à l'acte III (« vous êtes des enfants ! »). Dans le dernier acte, il regrette son geste meurtrier en parlant encore d'eux comme d'enfants : « Ils s'étaient embrassés comme des petits enfants... »

FS. Oui, mais la scène de la tour ne comporte-t-elle quand même pas une forte charge érotique, qui nous rapproche de l'âge adulte ? Toute cette variation autour de la chevelure fait inévitablement penser à la sensualité de la chevelure chez Baudelaire²⁰... Sommes-nous encore dans l'enfance à l'acte III de *Pelléas* ?

LP. Disons que ce sont des jeux érotiques d'enfant ! Pour moi, il ne s'agit pas de sexualité à proprement parler.

FS. C'est d'ailleurs ce point de vue qui vous a poussé à écarter l'idée d'une Mélisande en robe de nuit pour la scène de la tour à l'acte III : cette chemise laissait penser que quelque chose avait été consommé entre elle et Pelléas... Mais de façon plus générale, et toujours à propos de l'enfance, feriez-vous vôtre cet aphorisme de Maeterlinck, qui relie dans le *Cahier bleu*²¹ de 1888 art et enfance : « Tout l'art est la faculté de redevenir enfant ».

LP. Dans l'absolu, cela ne me semble pas valable pour tous les artistes. Il y a des grands maîtres qui ne sont pas du tout des grands enfants. Je pense par exemple à Beethoven, chez qui il est difficile de déceler quelque chose qui soit lié à cet univers.

En même temps, il est évident qu'on trouve une part d'enfance chez chacun. J'ai 47 ans, je ne suis donc plus un enfant. Je sais pourtant que j'ai une faculté d'émerveillement et de légèreté. J'en parle, là, mais je n'en suis pas conscient. J'ai simplement toujours été comme cela. C'est d'ailleurs ce qui plaît beaucoup aux acteurs et aux chanteurs, quand ils travaillent avec moi. C'est ce qui s'est passé d'ailleurs sur ce *Pelléas*, sur lequel on s'est beaucoup amusé. Évidemment, c'est loin d'arriver tout le temps. Ce *Pelléas* aura été l'une des deux ou trois expériences les plus sympathiques que j'ai vécues à l'opéra !

FS. Pendant les premières répétitions, vous avez semblé pourtant un peu dérouté par cette œuvre étrange...

LP. Je ne dirais pas dérouté mais surpris. En même temps, c'est excitant d'être dérouté. J'aime bien l'idée d'être un explorateur. Par définition, un explorateur ne connaît pas le fond de ce qu'il va découvrir. Travailler avec des chanteurs que je connais très bien me permet d'aborder une œuvre comme celle-là sans appréhension. C'est peut-être ça qui me plaît le plus. Quand je démarre le travail, je m'évertue à être le plus vierge possible.

FS. N'est-il pas difficile d'être vierge avec des chanteurs avec qui on a maintes fois collaboré ?

LP. Au contraire, je dirais que c'est plus facile parce qu'il n'y pas d'appréhension et parce qu'il n'y a plus rien à prouver. A cet égard, l'attitude de Laurent Naouri s'est révélée extraordinaire. Il doit en être à son sept ou huitième Golaud mais cela ne l'a pas empêché d'être totalement ouvert à cette production.

FS. Collaborer avec des chanteurs qu'on connaît de longue date doit rendre le travail plus rapide...

LP. Avec Natalie, il est évident que ça va plus vite. Natalie est extraordinairement douée sur le plan théâtral. Il n'y a qu'à voir ce qu'elle fait dans la scène 1 de l'acte II, la scène de la fontaine. Elle est en permanence dans le personnage, dans la tension, dans l'initiative. Ce plaisir d'œuvrer avec des gens que je connais, je l'éprouve aussi dans le théâtre. J'ai par exemple monté deux Strindberg : *La Danse de mort* puis *Le*

*Songe*²². Cela s'est fait en compagnie d'acteurs avec qui j'avais travaillé pendant plusieurs années. Je ne l'aurais jamais osé sans cette expérience en commun.

FS. N'est-il pas rare de retrouver à l'opéra cette liberté propre à la mise en scène théâtrale ?

LP. Pour *Pelléas*, j'ai procédé comme au théâtre : les choses se sont construites au fur et à mesure, en interaction avec les propositions faites par les chanteurs de la distribution. Mais il est vrai que j'arrive d'habitude à l'Opéra avec un dessin très précis de ce que je veux obtenir. Quand on a cinquante personnes à mettre en scène dans un opéra de Donizetti, on ne peut pas arriver en pensant qu'on va improviser. Il est plus facile d'explorer au théâtre, effectivement.

FS. L'exploration doit être encore plus difficile dans ce qu'on appelle les théâtres de répertoire...

LP. C'est précisément à cause de ce système de répertoire que je ne désire pas tellement travailler en Allemagne. A Zurich, j'ai souffert pendant *Les Boréades*²³ de Rameau. J'y ai vu des décors entreposés sur des chariots avec des bâches sur le trottoir : cette maison programme tellement d'opéras différents dans une même semaine, qu'il n'y a même plus de place pour tous les décors. On m'a même demandé de simplifier les lumières, pour aller plus vite. Dans un opéra de répertoire, il y a aussi le fait que les choristes pointent. Ils ne semblent pas tellement intéressés par ce que vous faites. J'adore travailler avec les chœurs à l'opéra. Mais si votre spectacle est le soixantième de la saison, ils vous voient passer comme le énième metteur en scène de l'année et ne peuvent pas éprouver de plaisir. Mais il faut nuancer. Par exemple, ce n'est pas le cas d'une maison comme le Royal Opera House de Covent Garden : on y trouve des choristes qui aiment jouer. Au Metropolitan Opera de New York, les choristes sont accueillants et investis.

FS. Le système des reprises n'épuise-t-il pas un spectacle ?

LP. Pour la reprise de *La Fille du régiment* à New York, nous avons eu du temps : trois semaines, avec la même distribution. De mon point de vue, le spectacle était un peu meilleur à New York qu'à Londres. Avoir donné l'opéra auparavant à Londres a permis aux chanteurs d'acquérir plus d'aisance, notamment dans les passages parlés. Je dois reprendre cette *Fille du régiment* au Met, à San Francisco, à Barcelone. Cela sera sans Natalie, alors que le projet vient d'elle et a été conçu sur mesure pour elle (surtout les dialogues parlés, qui ont été réécrits par Agathe Mélinand, qui connaît bien Natalie). Cela me fera bizarre !

FS. Diriger des chanteurs est-il différent de diriger des acteurs ?

LP. Oui. Un chanteur connaît son rôle mieux que tu ne le connais toi. Il en a déjà une idée. Une partie du travail est déjà faite lorsqu'il arrive au premier jour de répétition. En un sens, cela va plus vite. Le théâtre suppose au contraire un travail de longue haleine, au cours duquel il faut tout inventer. Avec l'acteur, on part de zéro. A la différence du chanteur, il ne sait pas son texte par cœur. Il faut faire la musique. J'ai aussi remarqué que, généralement, les acteurs sont davantage dans la proposition.

Figure 3 : Natalie Dessay (Mélisande) & Stéphane Degout (Pélleas)



© Armin Bardel

FS. Pendant les répétitions, il m'a toutefois semblé que Natalie et Laurent vous faisiez beaucoup de propositions...

LP. Effectivement. Il faut dire que, maintenant, on trouve beaucoup d'excellents acteurs – chanteurs. Je pense évidemment à Natalie : c'est criant. Je songe également à Patrizia Ciofi, mais aussi à Sophie Koch, qui s'est révélée formidable actrice en Compositeur dans *Ariane à Naxos*²⁴ de Richard Strauss ou en Concepcion dans *L'Heure Espagnole* de Ravel. Rolando Villazón, avec qui je vais bientôt travailler, est aussi un acteur remarquable. Mais dans l'immédiat, je vais me replonger dans le théâtre. Je vais m'intéresser à la question de la folie ordinaire en mettant en scène des monologues d'Alan Bennett au Théâtre National de Toulouse...

NOTES

1. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, p. 258.
2. Claude Debussy, *Note écrite par Debussy à l'intention de Georges Ricou, secrétaire général de l'Opéra-Comique*, 1902, in *Pelléas et Mélisande*, de Debussy (dir. André Segond), Arles, Actes Sud, 2001, p. 12.
3. Cet entretien a été réalisé à Vienne auprès de Laurent Pelly, dont Florent Siaud a été le stagiaire à la mise en scène du 1^{er} décembre 2008 au 13 janvier 2009, pour une production de *Pelléas et Mélisande* au Theater an der Wien (Autriche). La distribution était la suivante : Mélisande

: Natalie Dessay (Mélisande), Stéphane Degout (Pelléas), Laurent Naouri (Golaud), Phillip Ens (Arkel), Marie-Nicole Lemieux (Geneviève), Tim Mirfin (Médecin - Le berger) et Beate Ritter (Yniold). Bertrand de Billy dirigeait pour l'occasion l'Orchestre symphonique de la Radio de Vienne et le Chœur Arnold Schoenberg.

4. Ces trois productions créées respectivement en 1997, 2000 et 1999, ont donné lieu à trois DVD publiés chez TDK.

5. *La Voix humaine de Poulenc* (avec Felicity Lott dans le rôle de la Femme) et *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartok (avec Peter Fried, dans le rôle de Barbe-Bleue et Hedwig Fassbender dans celui de Judith) ont été présentés en avril 2007 à l'Opéra de Lyon dans le cadre d'un festival d'opéras en un acte.

6. Mozart a composé cet opéra italien dont on peut traduire le titre par « La Fausse ingénue » en 1769, alors qu'il était âgé de treize ans.

7. Cette production a été créée en 1986 à la Scala de Milan sous la direction musicale de Claudio Abbado. Les décors et les costumes étaient de Yannis Kokkos. Elle fut reprise en 1988 au Staatsoper de Vienne.

8. Cette production américaine sera donnée les 03, 08, 11, 17, 24 juillet et 04, 11, 17, 22, 26, 29 août 2009 à Santa Fe. La distribution comprend notamment Natalie Dessay en Violetta et Laurent Naouri en Germont.

9. Créée à Londres en 2007, cette production sera reprise à l'Opéra de San Francisco en octobre 2009.

10. Claude Debussy, *Note écrite par Debussy à l'intention de Georges Ricou, secrétaire général de l'Opéra-Comique*, 1902, in *Pelléas et Mélisande, de Debussy* (dir. André Segond), Arles, Actes Sud, 2001, p. 13.

11. Créée en 2004 à l'Opéra National de Paris, cette production de *L'Heure espagnole* de Ravel était couplée avec *Gianni Schicchi* de Puccini.

12. De cette production hollandaise, il reste une captation audiovisuelle : un DVD est en effet paru chez Opus Arte.

13. Laurent Pelly a mis en scène cet opéra français en 2005, avant de le reprendre en 2009 (Opéra de Lyon, Opéra comique de Paris).

14. Debussy semble attiré par les textes aux atmosphères fantastiques. En 1908, il commence ainsi à écrire un deuxième opéra, resté inachevé, sur la base d'une nouvelle fantastique d'Edgar Allan Poe : *La Chute de la Maison Usher*. Le château au bord de l'effondrement et strié de lézardes que l'auteur américain y décrit fait irrémédiablement songer à celui de *Pelléas et Mélisande*.

15. Ce spectacle a été créé en 1997 au Cargo de Grenoble.

16. Peintre belge proche de la mouvance symboliste, né à Ostende en 1881 et décédé à Bruxelles en 1946.

17. Propos cités par Christian Lutaud, « Lecture », *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 108.

18. A propos des personnages de *Pelléas et Mélisande*, Aïda Holtmeier évoque d'ailleurs « l'absence d'un "héros" qui désoriente, le héros étant cet actant absent-omniprésent qui, comme un oracle à déchiffrer a posteriori, s'écrit au fil de l'action "statique". » (« *Pelléas et Mélisande* : de l'anti-Tristan au contre-mythe », in *Maeterlinck hors de France*, Fondation Maurice Maeterlinck, Annales, XXX, 1997, p. 118).

19. Maeterlinck, « Confession de poète » (1890), in *Œuvres I, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais* (Edition établie et présentée par Paul Gorceix), Bruxelles, Editions Complexe, 1999, p. 456.

20. Rappelons ici les derniers vers de ce poème :

« Longtemps ! Toujours ! Ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ? »

(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, édition établie par John E. Jackson ; préface d'Yves Bonnefoy, Paris, Librairie générale française, 1999, p. 73.

21. Maurice Maeterlinck, *Le Cahier bleu*, in *Introduction à la psychologie des songes et autres écrits*, Bruxelles, Labor, 1985.

22. Laurent Pelly a mis en scène *Le Songe* de Strindberg au cours de la saison 2005 – 2006.

23. Production donnée en mai 2004 à l'Opéra de Lyon et en juin 2004 à l'Opéra de Zurich, sous la direction musicale de Marc Minkowski.

24. Production créée au Palais Garnier en 2003.

INDEX

Mots-clés : Pelly (Laurent), opéra, musique, mise en scène, Maeterlink